STUDIA ROMANICA POSNANIENSIA
UAM Vol. 38/1 Poznań 2011

LUC FRAISSE

Université de Strasbourg

DU SYMBOLISME ARCHITECTURAL AU SYMBOLISME LITTÉRAIRE : PROUST À L'ÉCOLE D'ÉMILE MÂLE

Abstract. Fraisse Luc, *Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire : Proust à l'école d'Émile Mâle* [From architectural to literary symbolism: Proust in the school of Émile Mâle]. Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVIII/1: 2011, pp. 81-101. ISBN 978-83-232-2279-8. ISSN 0137-2475. DOI 10.2478/v10123-011-0007-9.

Marcel Proust (1871-1922) debuted as a writer when the doctrine of symbolism was prevalent in the French literature. But his relationship with this contemporary trend is difficult to define. The reconstruction of historical and logical facts connected with this issue seems to indicate that Proust distanced himself from the poets and writers of symbolism; the word "symbol" itself would often be used in negative contexts in *In Search of Lost Time* which Proust started to write in 1908. At that time Proust was also impressed by the work of Émile Mâle entitled *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France* (*Religious Art of the 13th century in France*, 1898). Thus, it is through the contact with architecture, more than with literature, that the author of *In Search of Lost Time* explores the notion of symbolism when, based on consciously adopted rules, he gives his work the exact structure of a cathedral.

Le problème des rapports entre l'œuvre de Proust et le symbolisme – dans un sens aussi bien historique que général – est sans doute l'un des plus épineux que puisse se poser la critique. Mais son intérêt réside dans sa difficulté même, et aussi dans le fait qu'il s'articule à la jonction des questions d'histoire littéraire et des interrogations en esthétique générale. Aussi n'est-il pas superflu d'en rappeler pour commencer les données, qui nous placent en fait au cœur de la situation problématique de tout lecteur mis en présence de la *Recherche* et désireux d'en interpréter la signification et la portée générales. Mais l'attitude si difficile à cerner de Proust vis-à-vis du symbole et de la symbolisation pourrait permettre en outre de résoudre une énigme secondaire liée à la vocation créatrice de Proust, celle de comprendre pourquoi le romancier a privilégié entre toutes la lecture d'un ouvrage, paru en 1898, émanant d'un historien de l'art chrétien, Émile Mâle, ouvrage intitulé *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France*. Cette énigme apparemment secondaire, voire anecdotique, peut du reste prendre une importance de premier plan, dans la mesure où la définition que donne Émile Mâle de la cathédrale médiévale n'est pas sans parenté avec le principe de fabrication le plus

général à la source de la *Recherche du temps perdu*. La filiation mystérieuse qui relie l'historien au romancier est loin d'avoir livré encore tous ses secrets ; l'examen de ce cas pourrait en dernier lieu donner à la discipline de l'étude des sources une justification inattendue.

PROUST ET LA SYMBOLISATION : POSITION DU PROBLÈME

Proust fait partie de cette génération d'écrivains, aux côtés de Claudel, Gide et Valéry notamment, dont les débuts littéraires coïncident avec la courte floraison officielle de l'école symboliste. C'est en 1888 qu'il obtient le baccalauréat, et Mallarmé était professeur d'anglais au lycée Condorcet pendant que lui-même y était élève. Il n'en appartient pas moins à cette génération qui a succédé aux poètes en référence auxquels on a coutume d'évoquer le symbolisme, si bien que pour finir, *À la recherche du temps perdu*, publié de 1913 à 1927, pourrait en un sens être lu comme l'une des dernières grandes incarnations de l'esthétique symboliste[1], tant les concepts, les images, enfin l'univers symbolistes y sont présents et s'y coordonnent en une synthèse inédite – une étude complète sur ce sujet resterait à faire[2] : elle s'appuierait utilement sur une récente étude consacrée aux romanciers symbolistes[3] –, même si bien des orientations durables de la doctrine de Proust peuvent être interprétées comme une contestation de l'intérieur du même symbolisme. Un symbolisme pleinement assimilé par Proust, les lectures précises étant largement englobées par une imprégnation insaisissable, mais par là un symbolisme souvent contesté, et presque toujours du moins décentré. L'entrée sur la scène des Lettres de Proust écrivain en herbe fut paradoxalement, l'année même où il publiait *Les Plaisirs et les jours* que les contemporains lurent comme le livre d'un symboliste tombé dans la décadence, une mise en procès du symbolisme dans son propre fief, l'article « Contre l'obscurité » que le contestataire de Mallarmé fit paraître dans *La Revue blanche* du 15 juillet 1896, dénonçant l'hermétisme comme une trahison de toute entreprise littéraire et lui opposant les ressources de la clarté française.

La position doctrinale de Proust vis-à-vis du symbolisme en général, c'est-à-dire de la symbolisation dans les œuvres littéraires, n'est pas plus simple à circonscrire. On peut dire qu'en un sens, l'école symboliste qui fleurissait pendant son adolescence plaçait sous ses yeux la solution majeure aux questions esthétiques qu'il s'est posées dans sa maturité. Le mécanisme du symbole résolvait l'insoluble alternative qui le paralysa un temps au seuil de la création littéraire : serait-il un philosophe ou un littérateur, un romancier ou un penseur ? Il lui fallut attendre l'idée structurelle de la

---

[1] Comme le montrerait une confrontation entre les écrits de Proust et l'ensemble des idées et circonstances réunies par Guy Michaud dans *Message poétique du symbolisme* (1961).

[2] Signalons toutefois le livre ancien mais pionnier d'Emeric Fiser, *La Théorie du symbole et Proust* (1941).

[3] Malinowski, 2003.

Recherche pour comprendre que le symbole, qui laisse transparaître une idée dans son incarnation vivante, constituait la réponse simple à cette question complexe. On voit ainsi Proust réclamer, dès 1893, « un livre aussi saisissant de vie qu'infini en ses profondeurs, où l'abstrait le plus absolu se réalise et pour ainsi dire s'incarne en le concret le plus éclatant et du plus de relief » (Proust, 1971, p. 358) ; on le voit rechercher, pour l'instant chez les autres en 1905, « cette incarnation d'idées générales en personnages fortement individuels » (Proust, 1970-1993, t. V, p. 155)[4], et rêver d'allier, encore en 1918, « la beauté des symboles » et « le frémissement de la vie » (Proust, 1970-1993, t. XVII, p. 94). Ses lettres de jeunesse renferment un manifeste épars du symbolisme, notamment dans les dernières années du XIXe siècle, entre 1896 et 1899 : à cette date, il proclame volontiers que « c'est [...] le rôle du poète de solenniser la vie », et qu'« un hiéroglyphe est un ami auquel on revient et qu'on garde précieusement » (Proust, 1970-1993, t. II, p. 112 et 299).

Mais la trouvaille nécessaire à la conception de la *Recherche du temps perdu* – trouvaille encore absente des liasses de feuillets qui ne parvenaient pas à composer, entre 1895 et 1899, *Jean Santeuil* –, c'est l'idée d'agencer symboliquement les épisodes d'un roman long. Proust y pense très tôt, puisqu'en 1905, il décrivait déjà la destinée artistique de Robert de Montesquiou : « L'agencement des circonstances de sa vie est esthétique, symbolique même » (Proust, 1971, p. 411), sans se douter apparemment qu'il définissait là la structure à venir de la *Recherche* et l'itinéraire que devait suivre son héros ; notons que c'est une idée d'*agencement* qui permet à une *esthétique* de se mettre en scène *symboliquement*. C'est bien ainsi que sera conçu le cycle romanesque de la maturité : comme un ample itinéraire symbolique, conduisant à une philosophie du moi dans le temps et à un corps de doctrine esthétique. Proust peut ainsi définir en 1912 le sujet le plus général de son œuvre : « c'est toute une théorie de la mémoire et de la connaissance [...] non promulguée directement en termes logiques » (Proust, 1970-1993, t. XI, p. 231). À peine *Du côté de chez Swann* paru, le romancier s'enthousiasme d'avoir trouvé un lecteur si perspicace en Jacques Rivière, le directeur de la *N.R.F.* qui restera toujours un confident privilégié de ses intentions esthétiques, et à qui il dévoile d'emblée la vaste conception symbolique de la *Recherche* qui a tout juste commencé à paraître :

> J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je partais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera [...]. Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement, mais la recréer, la faire vivre (Proust, 1970-1993, t. XIII, p. 99).

[4] Ce projet a pour modèle précis Balzac.

Or, seule une symbolisation à long terme peut permettre une aussi ample mise en scène, à la faveur de laquelle le sujet général et véritable de l'œuvre reste longtemps voilé et brusquement à la fin dévoilé. Sur cette technique de symbolisation, Proust demeure exceptionnellement discret. Mon ouvrage *Le Processus de la création chez Marcel Proust* (Corti, 1988) s'attachait à l'appréhender peu à peu, et je ne pouvais citer qu'une déclaration directe, il est vrai capitale, une note marginale au Cahier 57 des brouillons de la *Recherche*, au verso 30, posant ce principe général qui intéresse notre sujet : « toute impression causée à tout moment de notre vie signifie quelque chose qu'elle ne définit pas » (Proust, 1982, *Matinée chez la Princesse de Guermantes,* p. 355). En quoi a pu consister le travail de symbolisation à l'œuvre dans tout le montage des épisodes du cycle romanesque[5], cette sibylline formule, unique dans les écrits de Proust, indique la direction sans détailler les méthodes.

À ce mystère s'ajoute cette complication, que si l'on rapproche les diverses notations, éparses dans tous les écrits de Proust, évoquant les symboles et la symbolisation, ces notions interviennent dans un contexte généralement défavorable, qui rappellent l'article de protestation « Contre l'obscurité » des poètes symbolistes de la fin du XIXe siècle. J'ai discuté toutes ces occurrences dans l'article « symbole » de mon ouvrage en forme de dictionnaire intitulé *L'Œuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale* (Fraisse, 1990, pp. 424-450). Dans le tissu de la *Recherche*, je remarquais qu'un objet ou une situation sont toujours présentés *comme un symbole*, et *semblent* ou *paraissent un symbole*[6], ce qui est un moyen de faire apparaître le symbole comme une surimpression artificielle, non comme l'ultime secret de la scène à déchiffrer. Face à cet artifice du symbole, la vraie valeur chez Proust est l'impression, si bien que son narrateur se propose de peindre sa vie psychologique, comme le personnage d'Elstir dans ses toiles, « non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine de l'impression » (Proust, 1987-1989, t. II, p. 712). Tout à fait parallèlement, les lettres de Proust critique littéraire ou d'art montrent qu'il ne se résout à évoquer favorablement un symbole qu'à condition d'en souligner expressément la valeur pour une fois authentique, écrivant en 1904 d'un roman contemporain d'Édouard Rod : « Ce n'est du symbolisme que par la puissance de la signification des réalités », puis d'une figurine gravée sur une urne : « elle n'est pas un symbole, elle est là en vie et en vérité [...], neuve, et pourtant naturelle, trouvée et pourtant nécessaire » (Proust, 1970-1993, t. IV, pp. 126 et 129-130).

On devine à peu près ce que Proust reproche à la symbolisation dans les œuvres d'art : de constituer souvent un procédé presque grossier, plaqué sur le sujet ; de répondre, non à un appel du moi profond du créateur, mais bien plutôt au mot d'ordre issu d'une école, dont le narrateur du *Temps retrouvé* dénoncera la vanité pour le véri-

[5] Nous définissons les données de cette mystérieuse question dans notre ouvrage cité, *Le Processus de la création*, durant la conclusion de la deuxième partie (pp. 272-276) et la conclusion générale (pp. 411-444).

[6] Voir ces occurrences dans Fraisse, 1990, pp. 427-428.

table artiste (Proust, 1987-1989, t. IV, pp. 460-461)[7] ; de répondre aussi à un calcul trop prémédité, trop intellectuel en fait ; d'être du côté de la mémoire volontaire, qui ne saurait rivaliser avec les ressources de l'involontaire, que l'on trouve à sa disposition parce qu'on ne les a pas cherchées. Le symbole selon Proust rend trop voyantes ces intentions de l'auteur, que pourtant le parcours bel et bien symbolique de son héros permet de laisser à la force de l'implicite. À l'instar de Maeterlinck qui, au moment de répondre à l'enquête de Jules Huret en 1891, distinguait le symbole de propos délibéré du symbole inconscient, pour l'écrivain de la *Recherche* la valeur symbolique d'un motif devrait à la limite s'imposer à l'auteur lui-même comme au lecteur, *après coup*, dans une nécessité rétrospective, à la façon de la structure organique que le narrateur de *La Prisonnière* s'émerveille de trouver dans les grandes œuvres du XIXe siècle : « Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein » (Proust, 1987-1989, t. III, p. 667). Le symbole justement est entaché semble-t-il de ce risque de systématisation, du risque aussi de préméditation intellectuelle qui stérilise l'œuvre (Proust ne le sait que trop bien). L'anti-symbolisme de Proust nourrit donc un anti-intellectualisme. Et l'on se souvient que les poètes eux-mêmes de la génération de Mallarmé en étaient à discuter pour savoir si le symbole était un moyen pour déjouer ou au contraire mettre en scène le travail de l'intellect.

Dans l'entreprise à long terme de Proust, c'est donc comme si le symbole était, bien loin d'une fin en soi ou de la ressource suprême, un moyen provisoire et toujours suspect, à s'autoriser après contrôle d'authenticité. Notons que dans l'itinéraire général du peintre Elstir, la manière symboliste et mythologique inspirée de Gustave Moreau est la première, qui sera dépassée par deux autres, le japonisme (autre formule de transition) puis l'impressionnisme, véritable Terre promise. Et l'une des rares déclarations du romancier sur son travail pose la symbolisation comme une simple ressource secondaire sur le chemin de l'essentiel, qui est la construction de l'œuvre ; il s'agit d'un entretien, qui se situe en 1920, très rarement cité, avec Bernard Faÿ : « L'essentiel ce ne sont pas les scènes, bien qu'elles servent à distraire le lecteur et à lui fournir des symboles, mais la logique interne qui crée une cohésion

[7] Répondant en 1921 à une enquête sur les écoles littéraires, Proust conforte ce jugement, et associe d'ailleurs les valeurs limitées de l'esprit d'école et du symbole, puisqu'il déclare : « Elles ne sont [les écoles] que le symbole du temps matériel qu'il faut à un grand artiste pour être compris et situé entre ses pairs [...]. Aussitôt le novateur compris, l'école, dont on n'a plus besoin, est licenciée. Du reste même tant qu'elle dure, le novateur a le goût beaucoup plus large qu'elle » (*Correspondance*, t. XX, p. 498). Il faut d'ailleurs songer que l'épisode des clochers de Martinville, dans *Du côté de chez Swann* (*Recherche*, t. I, pp. 177-180), suggère que l'éveil d'une vocation résulte d'un phénomène purement intérieur, le héros écrivant sa première page poétique, non à l'issue d'une réunion tapageuse de cénacle littéraire, mais tout enfant, compagnon solitaire de ses parents dans une promenade dans la campagne, juché à côté du cocher sur une calèche : hors de toute école.

chez ces personnages » (Faÿ, 1966, p. 101). Peut-être la logique interne est-elle, aux yeux de Proust, plus importante même que le message philosophique qu'elle donne à comprendre ; mais on voit que les symboles, donnés en pâture au lecteur, se situent à peine au-dessus de la lecture pour se divertir, dont ils se distinguent par leur visée sérieuse.

Et pourtant, qu'est-ce que donner à réfléchir, délivrer un message par la force muette d'une architecture, sinon encore symboliser ? Nous voici donc parvenus apparemment à une impasse, car Proust, dans ses déclarations sur la *Recherche*, laisse volontiers entendre que la signification profonde y est volontairement voilée (c'est-à-dire non évidente, non explicite, mais possible à entrevoir) ; il parsème le texte même de son roman d'indices invitant à apercevoir dans le sujet et l'agencement des épisodes un au-delà (très symboliste) du sens et de l'interprétation. Le plus célèbre de ces indices est la mention, véritablement incidente au détour d'une phrase du *Côté de Guermantes*, de « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire » (Proust, 1987-1989, t. II, p. 691). Au lecteur d'apercevoir désormais les épisodes passés et à venir du cycle romanesque en cours transfigurés par cette révélation illuminante. Tout un corps de doctrine se dissimule derrière l'agencement et le contenu des épisodes romanesques : si Proust a, en 1909, abandonné son essai critique *Contre Sainte-Beuve*, combien de circonstances du roman mettent implicitement en scène cette théorie sur la création ; combien d'autres montrent symboliquement le héros à l'antique croisée des chemins, l'un de ces chemins, qu'il délaisse, pouvant le conduire au temps retrouvé de la vocation enfin éclose, l'autre, qu'il emprunte invariablement jusqu'à la fin, l'en détournant et le confinant provisoirement encore dans le purgatoire et au bord de l'enfer que constitue le temps perdu. La partie cachée du symbole, c'est ce qui permet au temps retrouvé d'être présent dans le tissu du temps perdu. Proust romancier a donc partout besoin de cette symbolisation, à l'égard de laquelle il se montre par ailleurs au point de vue doctrinal si volontiers réservé. Tout est, bel et bien et explicitement, symbole dans la *Recherche*, au point que nous voyons le narrateur définir successivement la diplomatie comme « une méthode de lecture à travers des symboles superposés » (Proust, 1987-1989, t. II, p. 557), la société mondaine comme « cette galerie de figures symboliques qu'est le monde » (Proust, 1987-1989, t. II, p. 495), et le temps surtout comme « la figure symbolique de la vie » (Proust, 1987-1989, t. IV, p. 503), c'est-à-dire que chez les personnages proustiens qui évoluent dans le temps, note le narrateur, « ce changement extérieur dans les figures que j'avais connues n'était que le symbole d'un changement intérieur » (Proust, 1987-1989, t. IV, p. 503)[8]. C'est à ce point précis de contradiction qu'il devient utile de se souvenir combien et avec quels fruits l'auteur de la *Recherche* privilégia la lecture d'Émile Mâle et son *Art religieux du XIIIe siècle en France*.

---

[8] Voir *Fraisse*, 1990, pp. 426-427.

PROUST ET ÉMILE MÂLE : LES MALENTENDUS DE LA CRITIQUE

Il est à peine nécessaire de rappeler les circonstances dans lesquelles l'œuvre d'Émile Mâle s'est développée. Sa thèse, publiée et soutenue, selon l'usage du temps, en 1898, déconcerta le jury, à ce que me racontait sa fille, par ce mélange d'érudition encyclopédique et de poésie qui en rendait le savoir immédiatement accessible au grand public. Cette popularité d'Émile Mâle, dont le livre était offert en prix de fin d'année aux lycées des institutions privées comme publiques, accompagna une rapide promotion de l'art chrétien dans les disciplines universitaires, puisque l'historien vit successivement créer pour lui la première chaire en ce domaine à la Sorbonne puis au Collège de France. Quant à Proust, c'est, peu après la parution du livre chez l'éditeur Ernest Leroux, en s'intéressant à Ruskin qu'il en prit connaissance. Le témoignage précieux de Robert de Billy, contemporain et ami de notre écrivain, donne à apercevoir les circonstances exactes dans lesquelles celui-ci découvrit l'exégète des cathédrales :

> ce fut une grande joie quand parut le premier des livres de M. Mâle. Je le lus comme un roman et, tout de suite, je le prêtai à Marcel. Il resta chez lui quatre ans environ et, quand il me le rendit, il n'avait ni couverture ni page de garde et portait les marques de toutes les disgrâces qui peuvent assaillir un livre, lu au lit, dans le voisinage des remèdes. J'ai su par M. Mâle qu'il avait eu l'occasion de répondre à de fréquentes interrogations de Marcel (Billy, 1930, pp. 111-112).

C'est qu'au même moment, Proust est en train de découvrir l'architecture médiévale à travers le Ruskin des *Sept lampes de l'architecture*, des *Pierres de Venise*, du *Repos de Saint-Marc* et surtout de cette *Bible d'Amiens*, publiée en anglais en 1880, qu'il entreprend de traduire et d'annoter pour le Mercure de France (sa traduction paraît à son tour en 1904). Une grande partie de *La Bible d'Amiens* consistant à interpréter les nombreuses sculptures qui apparaissent sur toute la surface de la cathédrale et en font – c'est le sens du titre – un livre de pierre ouvert sur la ville, Émile Mâle offre à l'annotateur une mine de renseignements pour confirmer ou au besoin corriger les interprétations de Ruskin.

Émile Mâle est en effet essentiellement un déchiffreur de symboles. Sa thèse principale est que l'art religieux du moyen âge doit s'interpréter par la lecture des théologiens, les cathédrales ayant été construites par des artisans sous la direction vigilante des évêques. Nulle fantaisie dès lors ne guide le ciseau du sculpteur, mais un enseignement dogmatique minutieusement contrôlé. En conséquence, la tâche de l'historien de l'art chrétien consiste à connaître préalablement tout ce qui s'était écrit et s'enseignait couramment au moyen âge en matière de dogmes, d'histoire sainte et de sciences, de façon à identifier les figures et à interpréter les scènes et leur disposition à l'extérieur et à l'intérieur des cathédrales. Cette fidélité de l'interprétation au dirigisme propre à l'art religieux a rendu les commentateurs de Proust rétifs à admettre, en dépit de ses preuves concrètes nombreuses, l'influence d'Émile Mâle sur la création de la *Recherche*. Cette conception substantialiste de l'art, qui ne tient pas compte de l'évolution des formes et

rend compte des créations par la seule mise au point des sujets, s'oppose à l'interprétation d'un Focillon (la fille d'Émile Mâle m'a montré une lettre de son père à Focillon qui marque bien l'opposition entre ces deux chemins pour aborder l'art : le choix des sujets ou la vie des formes), mais surtout semble aux antipodes de la conception que pouvait se faire de l'œuvre d'art Proust, un écrivain, un esthète, chez qui la dimension sinon même l'autonomie de la forme ne pouvaient que jouer un rôle prépondérant. Une fois admis que dans l'optique d'Émile Mâle, Proust était en effet l'abbé Suger de la *Recherche*[9], on fut tenté de cantonner l'influence de l'historien à la période ruskinienne, à l'annotation érudite de *La Bible d'Amiens*, quitte à identifier dans le cycle romanesque ultérieur des passages localisés sur l'architecture religieuse pour la rédaction desquels l'écrivain avait dû puiser dans ses souvenirs anciens de documentation ; c'est ainsi qu'à Balbec dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la grande tirade du peintre Elstir dévoilant au héros d'abord sceptique la richesse théologique et symbolique de l'église du village (Proust, 1987-1989, t. II, pp. 197-198) pouvait être reconnue comme condensant toute la méthode et l'enseignement de *L'Art religieux*.

Or le romancier de la *Recherche* doit beaucoup plus que ces emprunts ponctuels à l'exégèse d'Émile Mâle, et à regarder de plus près les lectures érudites effectuées ligne à ligne par le Proust des années 1900, on découvre qu'elles restent très présentes à son esprit durant toute la confection du cycle romanesque de la maturité, parce que dans ces analyses apparemment réductrices des monuments médiévaux, l'écrivain théoricien sait apercevoir en profondeur une technique de composition à la source d'une esthétique complète. Regardant Viollet-le-Duc, dans son grand *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, manier ses matériaux de construction, Proust trouve non seulement comment construire ses églises de Combray puis de Balbec, mais comment formuler nombre d'articles parmi les plus théoriques et les plus abstraits qui composeront l'esthétique du *Temps retrouvé*[10] ; et les présupposés d'Émile Mâle au moment d'interpréter l'iconographie chrétienne préparent parfois presque mot pour mot ses principes créateurs les plus célèbres[11].

Parmi les disciplines composant l'histoire littéraire, l'étude des sources est celle qui, aux côtés de l'enquête biographique, se voit le plus décriée. L'influence de *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France* sur *À la recherche du temps perdu* offre sans doute une occasion privilégiée de méditer sur les ressources à attendre d'une certaine étude des sources qui, loin de relever dans la culture d'un écrivain une série d'emprunts

[9] Anne Henry consacre une phrase à cette mise en équivalence dans *Marcel Proust, théories pour une esthétique* (1981, p. 189). Vincent Descombes discute cette phrase dans *Proust, philosophie du roman* (1987, pp. 45-46).

[10] Voir Fraisse, 2000, pp. 45-90.

[11] Voir Fraisse, 2001, pp. 183-193. Une vaste mise en situation du mouvement aboutissant notamment à Émile Mâle est proposée par Stéphanie Alice Moore Glaser dans *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France* (2002, 565 p.) ; voir du même auteur, pour une confrontation plus précise entre Proust et Émile Mâle (Moore Glaser, 1999, pp. 188-203, notamment pp. 194-199).

anecdotiques, permet bien plutôt d'approcher dans toute sa complexité la poétique originale de l'écrivain influencé. Comme il est en effet prouvé que Proust a lu Émile Mâle ligne à ligne et avec grande admiration, les principes de conception d'une cathédrale que définit l'historien de l'art chrétien, nous permettent aujourd'hui de prolonger grâce à ce guide de lecture notre interprétation de la conception, de la structure et du mécanisme intérieur de l'une des œuvres littéraires les plus complexes et mystérieuses du XXe siècle.

D'un côté, la critique érudite a apparenté un ensemble de descriptions et d'images dans le roman proustien aux exégèses d'Émile Mâle[12] ; de l'autre, la critique philosophique a souligné au fond la pauvreté de la conception de l'art chez Émile Mâle, par rapport à l'ampleur de l'esthétique de Proust[13]. Ces deux points de vue, érudit et philosophique, ont occulté l'un et l'autre la véritable portée de l'exégèse d'Émile Mâle ; il reste dès lors un point aveugle à éclaircir, à savoir que Proust a trouvé dans *L'Art religieux du XIIIe siècle en France* une clef de construction pour la *Recherche*.

Si en effet une cathédrale offre au regard une *Somme théologique* sculptée dans la pierre et peinte sur verre, Proust lecteur d'Émile Mâle se trouve mis en présence d'un gigantesque processus de symbolisation. Or, l'état de la question concernant Proust et le symbolisme, que nous avons dressé initialement, nous a préparés à comprendre au moins trois raisons, que la critique n'a pas retenues, propres à expliquer l'engouement du romancier pour l'exégèse de l'historien : l'espoir de clarifier dans son esprit les ressources à attendre d'un symbolisme réussi et non entaché d'artifice ; la découverte d'un art symbolique extérieur à l'histoire de la littérature française, permettant à l'écrivain qui s'en inspire de ne pas adopter l'esprit d'une école, celle des modernes symbolistes avec leurs mots d'ordre, leur manifeste et leurs chapelles littéraires ; enfin l'analyse détaillée, à travers une collection d'images à laquelle on s'est trop vite arrêté, du processus même de symbolisation, que le romancier du temps perdu et retrouvé sait devoir être à la source de son œuvre longue.

ÉMILE MÂLE ET LE PROCESSUS DE SYMBOLISATION

Bien loin de passer son temps à réduire les images de l'iconographie chrétienne à leur simple apparentement avec des textes de théologiens, Émile Mâle propose, patiemment au cours de son enquête, rien de moins d'une métaphysique du symbole et du symbolisme. C'est chez lui que Proust trouve en toutes lettres posée l'équivalence

---

[12] Voir Autret, Genève, Droz, 1955. Ce livre qui a fait date restitue toutes les enquêtes menées par Proust, à l'époque dite ruskinienne de sa vie (1900-1906), sur l'architecture médiévale : à côté de Ruskin est évoquée la lecture de Viollet-le-Duc et d'Émile Mâle.

[13] Voir Henry, 1981, pour qui Proust se montre injuste de préférer l'exégèse d'Émile Mâle à l'herméneutique ruskinienne, et qui ne voit dans l'historien qu'un positiviste satisfait, selon qui les statues du portail d'une cathédrale sont intégralement expliquées si l'on indique le texte sacré dont elles sont « la transposition plastique » (p. 192).

entre une interprétation symbolique du monde sensible par le théologien et l'univers que porte en lui tout artiste (nous sommes ici tout proches de l'esthétique générale de Paul Claudel[14]). L'équivalence en est posée au début de la première partie, consacrée à retrouver dans la cathédrale le « Miroir de la nature » :

> Qu'est-ce que l'univers sensible ? Que signifie la multitude innombrable des formes ? Qu'en pense le moine qui rêve dans sa cellule, ou le docteur qui médite, avant l'heure de son cours, en marchant dans le cloître de la cathédrale ? Est-ce une apparence ? Est-ce une réalité ? – Le moyen âge est unanime à répondre : le monde est un symbole. L'univers est une pensée que Dieu portait en lui, au commencement, comme l'artiste porte dans son âme l'idée de son œuvre[15].

Voilà pourquoi la visée de tout l'ouvrage sera de « pénétrer dans le génie symbolique du moyen âge » (Mâle, 1898, p. 49 et *s.d.*, p. 87).

Voilà pourquoi aussi la cathédrale, image du monde, constitue à son tour un univers de symboles. À une époque où Paul Claudel, posant pour principe que *chaque chose veut dire* (c'est-à-dire est investie d'une pensée divine), en déduit que le poète doit se placer en situation de *co-naissance* avec l'univers sensible (c'est-à-dire retrouver par son inspiration créatrice le point de vue du créateur sur chaque chose au moment où elle fut créée), Émile Mâle quant à lui pose que, l'univers sensible étant considéré par les hommes du moyen âge comme un univers de symboles dans lesquels les intentions du créateur du monde se donnent à déchiffrer, la cathédrale à son tour est, à l'image même du monde, conçue comme une mise en images du dogme, comme une pensée, sinon cachée, du moins donnée implicitement à lire dans la figuration artistique. « Le moyen âge a conçu l'art comme un enseignement », annonce résolument la préface (Mâle, 1898, p. I et *s.d.*, p. 11) ; « au moyen âge, ajoute bientôt l'historien, toute forme est le vêtement d'une pensée » (Mâle, 1898, p. III et *s.d.*, p. 13). L'image prend dès lors tout son sens de cette pensée qu'elle voile ; sa valeur est essentiellement exemplaire, et voilà pourquoi l'historien s'imposera à son tour de « ne donner d'exemples qu'autant qu'il en fallait pour bien mettre en lumière les grandes idées directrices de l'art » Mâle, 1898, p. 11 et *s.d.*, p. 21). Notons dès à présent que c'est avec la même rigueur, avec les mêmes exigences, que Proust romancier traite les scènes dans son œuvre : nous avons vu qu'il ne les retient, devant Bernard Faÿ, que dans la mesure où elles fournissent un symbole. Et juste avant la parution de *Du côté de chez Swann*, en 1912-1913, il est frappant de le voir aborder sa propre œuvre comme Émile Mâle s'est proposé d'aborder les cathédrales :

---

[14] Michel Autrand nous invitait à voir dans *Le Soulier de satin* (1929) l'autre grand aboutissement du symbolisme, à côté de Proust, dans la première moitié du XXe siècle.

[15] Mâle, 1898 (XIV-534 p.) et, *s. d.*, reprenant la huitième et dernière édition revue par l'auteur en 1948 pour la librairie Armand Colin. Nos références, doubles, renverront successivement à l'édition originale et à cette édition courante ; c'est dire que nous contrôlons notamment que les passages que nous citons ont été réellement lus par Proust dans son édition de 1898, à une exception près, que nous signalerons en son temps (à la note 16). Ici, p. 39 et pp. 78-79.

lui aussi invite ses interlocuteurs à considérer que « le point de vue métaphysique et moral prédomine partout dans l'œuvre », et que « [son] livre n'a rien d'anecdotique », parce que partout y est cultivé « l'exemple grossissant » (Proust, 1970-1993, respectivement t. XI, p. 287 et t. XII, pp. 387 et 237).

Ce faisant, le romancier dogmatique ne suit pas seulement l'exemple de l'exégète des cathédrales, mais celui déjà des bâtisseurs eux-mêmes, à propos desquels l'historien souligne : « L'Église n'a pas voulu représenter aux chrétiens toute la vie de Jésus-Christ, pas plus qu'elle n'a mis entre leurs mains les quatre Évangiles, mais elle a choisi quelques faits de sens profond, significatifs entre tous, pour les proposer à la méditation des fidèles » (Mâle, 1898, p. 235 et *s.d.*, p. 353).

C'est dire aussi que le symbolisme renvoie à un corps de doctrine antérieur à l'œuvre d'art, à une pensée placée au-dessus de sa réalisation artistique. La première tâche de l'artiste est de se soumettre à ce monde de pensées : « L'art du moyen âge, pose pour cette raison Émile Mâle, est d'abord une écriture sacrée dont tout artiste doit apprendre les éléments [...]. [Dans chaque cas, à chaque étape de son travail de figuration], plusieurs symboles lui permettront d'exprimer l'invisible, de rendre ce qui est au-dessus du domaine de l'art » (Mâle, 1898, p. 2 et *s.d.*, p. 30). Ainsi, on s'en souvient, des épisodes romanesques dans la *Recherche* : « L'essentiel, ce ne sont pas les scènes... ». L'univers sensible devant l'homme de foi, puis l'univers des cathédrales conçues sous la direction des théologiens, forment donc un univers harmonieux de symboles, que l'homme du XIX[e] siècle a le sentiment de déchiffrer, en nouveau Champollion, à la façon d'hiéroglyphes. Émile Mâle y revient souvent, c'est par ce mot qu'il désigne le plus volontiers la symbolisation à la source de l'art chrétien, cette écriture sacrée qui constitue l'art du moyen âge. À considérer toutes ces scènes symboliques, « ce sont, comme on le voit, de véritables hiéroglyphes : l'art et l'écriture se confondent ici », ainsi d'ailleurs à l'époque que l'art du vitrail et celui du blason. Émile Mâle justifie dès lors en note cette assimilation entre le symbolisme chrétien et l'écriture hiéroglyphique : « Le mot d'hiéroglyphe ne paraîtra sans doute pas trop fort, si l'on songe que les évangélistes ont été quelquefois représentés sous la forme d'hommes à tête de bœuf, d'aigle, de lion (chapiteau du cloître de Moissac). L'art du moyen âge rejoint ici celui de l'antique Égypte : peut-être même en dérive-t-il par l'intermédiaire de l'art chrétien d'Alexandrie » (Mâle, 1898, p. 3 et note 2 ; *s.d.*, p. 31 et note 4, p. 64). C'est par une suggestion comparable que le peintre Elstir, dans les *Jeunes filles*, n'exclura pas une influence orientale dans les motifs ornant l'église gothique de Balbec (Proust, 1987-1989, t. II, p. 198). L'historien de l'art rattache du reste ce symbolisme à une autre *nuit des temps*, au moment où il souligne en introduction que « le troisième caractère de l'art du moyen âge est d'être un langage symbolique. Depuis les catacombes, l'art chrétien parle par figures. Il nous montre une chose et nous invite à en voir une autre » (Mâle, 1898, p. 19 et *s.d.*, p. 47).

Pour Émile Mâle, déchiffrer un bas-relief, c'est dès lors le comprendre « dans son langage hiéroglyphique » (Mâle, 1898, p. 155 et *s. d.*, p. 225), c'est considérer chaque

figure sculptée ou peinte à la fois comme « une écriture, une arithmétique [et] une symbolique » (Mâle, 1898, p. 29 et *s.d.*, p. 58). C'est exactement ainsi que procédera pour son compte le narrateur de Proust, parti à la recherche des ressources créatrices enfouies dans le moi profond. La doctrine du *Temps retrouvé* montre à quel point l'écrivain par l'introspection travaillera sur le matériau de ses impressions comme l'exégète de l'art chrétien devant l'iconographie des cathédrales : « il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrage était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire » (Proust, 1987-1989, t. IV, p. 457). Si l'on considère qu'ici, les profondeurs du moi ont remplacé la doctrine des pères, on s'aperçoit que l'écrivain est à lui-même sa cathédrale, et qu'il organisera sa « recherche du temps perdu » selon l'exacte méthode codifiée par Émile Mâle.

Mais tout langage hiéroglyphique trouvera-t-il nécessairement son Champollion ? C'est loin d'être certain, et c'est aussi ce que voulait signifier par cette comparaison Émile Mâle, mettant en 1898 son lecteur devant le langage des cathédrales. « Mais le sens de ces œuvres profondes s'obscurcit. Des générations nouvelles, qui portaient en elles une autre conception du monde, ne les comprirent plus. Dès la seconde moitié du XVIe siècle, l'art du moyen âge devint une énigme. Le symbolisme, qui fut l'âme de notre art religieux, acheva alors de mourir » (Mâle, 1898, p. I et *s.d.*, pp. 11-12). Il est frappant que Proust prête à son narrateur, au seuil de sa grande œuvre elle aussi symbolique, un doute semblable sur sa destinée : « l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait, comme un monument druidique au sommet d'une île, quelque chose d'infréquenté à jamais » (Proust, 1987-1989, t. IV, p. 618). « Il a fallu que notre siècle retrouvât laborieusement le sens de ces œuvres du moyen âge devenues plus obscures que des hiéroglyphes », note Émile Mâle en ces dernières années du XIXe siècle (Mâle, 1898, p. II et *s.d.*, p. 12). L'histoire de l'art et la postérité des œuvres suivent le même processus à long terme, sinon que le contenu des étapes se voit réaménagé : l'œuvre symbolique, comprise sur-le-champ par les bâtisseurs de cathédrales et par tout le peuple du moyen âge, ne l'est pour la *Recherche* que par son auteur ; l'incompréhension qui s'installe dans l'histoire de l'art chrétien à partir du XVIe siècle a maintenant pour équivalent les immédiats contemporains du roman, dont le narrateur du *Temps retrouvé* peut écrire : « Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien » (Proust, 1987-1989, t. IV, p. 618), c'est-à-dire que Proust inverse ici la chronologie, les symboles devenant d'indéchiffrables hiéroglyphes, non à cause d'un oubli progressif, mais en raison d'une trop grande nouveauté à comprendre au contraire progressivement ; enfin les exégètes mieux avertis des cathédrales au XIXe siècle correspondent à l'espoir des lecteurs à venir de la *Recherche*, le romancier après Vigny lançant son œuvre à la postérité comme une bouteille à la mer.

Seule encore l'interprétation des cathédrales médiévales par Émile Mâle peut donner à comprendre le sens de l'adjectif *dogmatique* qu'applique si volontiers Proust lui-même à la *Recherche*, au moment de la définir devant ses lecteurs les plus perspicaces (les premiers Émile Mâle, peut-on dire proprement, devant son œuvre cathédrale), tel Jacques Rivière qui vient, à la parution de *Du côté de chez Swann*, d'écrire à Proust une lettre visiblement remplie d'intuition et de sagacité, puisque la réponse du romancier commence par cette exclamation enthousiaste et émerveillée : « Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction ! » (Proust, 1970-1993, t. XIII, p. 98), – définition qui résume toute la conception directrice de Mâle exégète de l'art religieux. Dès le début de sa démonstration, l'historien en pose le principe essentiel auquel la critique proustienne n'a pas accordé une importance suffisante, principe ainsi formulé : « La représentation des sujets sacrés fut alors une science qui eut ses principes, et qui ne fut jamais abandonnée à la fantaisie individuelle. Nous ne pouvons douter que cette sorte de théologie de l'art n'ait été réduite, de bonne heure, en un corps de doctrine, car nous voyons les artistes s'y soumettre, d'un bout à l'autre de l'Europe, dès les temps les plus anciens. Cette science fut transmise par l'Église aux sculpteurs et aux peintres laïques du XIIIe siècle, qui conservèrent religieusement ces traditions sacrées » (Mâle, 1898, pp. 1-2 et *s.d.*, p. 29).

C'est donc parce que l'art obéit à un corps de doctrine théologique antérieur aux œuvres que celles-ci manifestent une telle unité intérieure (cette unité intérieure que les écrivains symbolistes du temps attendent précisément des symboles fleurissant dans leurs œuvres). C'est aussi le dogmatisme qui commande le symbolisme, le but des concepteurs de cathédrales étant de trouver la figuration la plus parlante à chaque idée la plus abstraite. Commentant un vitrail du Mans qui laisse transparaître tout un enseignement théologique de la juxtaposition de Jésus-Christ et d'Aaron, l'exégète conclut : « Il était difficile de donner une forme plus claire et plus pittoresque à une idée abstraite » (Mâle, 1898, p. 249 et *s.d.*, p. 366) – nous avons vu que c'est selon ce critère que Proust de son côté définit la réussite littéraire, et notamment romanesque, la plus accomplie. Le même principe était affirmé dans toute sa généralité par Émile Mâle quelques pages plus haut, en conclusion du chapitre sur les scènes de la vie de Jésus : « Nulle part n'apparaît mieux le caractère profondément dogmatique de l'art du moyen âge, qui est la liturgie elle-même et la théologie devenues visibles » (Mâle, 1898, p. 242 et *s.d.*, p. 359). L'unité sous-jacente et la claire figuration des abstractions sont ainsi les deux ressources majeures du symbolisme artistique, lorsque celui-ci est sous-tendu par le dogmatisme. Le dogmatisme des cathédrales correspond aux articles de foi et à l'histoire sainte, celui de Proust aux principes profonds dont un artiste fait son esthétique ; mais à partir de là, la conception est la même, et la critique apercevrait volontiers une préfiguration de Proust placé au centre de la *Recherche* dans l'évocation que propose, dans sa conclusion, Émile Mâle de l'abbé Suger ordonnateur de la décoration de la basilique Saint-Denis : « Les pages où il décrit les vitraux de la basilique sont capitales. On y voit que l'abbé avait choisi les sujets, qu'il les avait savamment or-

donnés, et qu'il avait voulu composer lui-même les inscriptions qui rendent ces œuvres symboliques un peu moins obscures » (Mâle, *s.d.*, pp. 707-708)[16]. C'est avec la même autorité dogmatique que le romancier de la *Recherche* a réparti ses matières, en a retiré la signification explicite, mais glisse parfois au détour d'une phrase une explication inattendue, comme celle sur « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire ».

Mais l'essentiel à noter ici est peut-être que, pour Émile Mâle, ses formules le montrent, le symbole répond, contre toute attente – disons plutôt, contre tout *a priori* –, à une visée *clarifiante* du message dogmatique. Si donc Proust s'engoue pour le symbolisme architectural dans le même temps où on le voit prendre ses distances vis-à-vis du symbolisme littéraire, c'est parce que les cathédrales interprétées par l'historien de l'art chrétien en 1898 incarnent une miraculeuse synthèse du symbolisme philosophique et de la clarté française, rejetée pour l'un et prônée pour l'autre dans « Contre l'obscurité » en 1896. Du reste, il faudrait se souvenir qu'au moins tout un versant des théoriciens symbolistes visait, par le symbole, à la clarté. Proust, en quelque sorte hypnotisé à l'époque par la figure tutélaire d'Anatole France, semble n'avoir pas su entendre chez les écrivains ces voix en harmonie avec la sienne ; voilà pourquoi il a trouvé, non chez ses confrères en littérature, mais chez un exégète de la symbolique architecturale, la formule qu'il appelait secrètement de ses vœux pour construire son œuvre.

À ce stade, on comprend encore que le symbolisme n'est pas tout entier enfermé dans l'image qui dissimule mais laisse aussi transparaître l'idée. S'agissant de cathédrales, la construction est elle-même porteuse de leçons implicites, de messages muets. Il faut alors plutôt parler de *disposition symbolique* des éléments. Dès lors, la tâche d'Émile Mâle ne se réduit pas à mettre un nom sur chaque figure et d'en traduire mot à mot la signification théologique ; son exégèse s'appuie fréquemment, les lecteurs de Proust doivent y prêter attention, sur l'interprétation de la place des motifs les uns par rapport aux autres ; cette configuration générale livre souvent le secret que chaque figure prise à part semblait refuser à l'interprète même le plus érudit. C'est pourquoi la démonstration de l'historien s'accompagne volontiers de la reproduction d'une verrière complète ou de tout un panneau sculpté, dont les logettes se voient interprétées les unes par rapport aux autres. Dès son introduction, Émile Mâle parle « d'une sorte de mathématique sacrée », c'est-à-dire que « la place, l'ordonnance, la symétrie, le nombre y ont une importance extraordinaire » (Mâle, 1898, p. 6 et *s.d.*, p. 35). C'est par ce biais que le symbolisme descend dans le moindre détail de la figuration artistique, comme le dégage l'historien en retrouvant patiemment sur nos cathédrales les scènes de l'Évangile : « un détail, une attitude, un personnage, que nous ne savons même plus remarquer aujourd'hui, faisaient entrevoir alors tout un monde de symboles » (Mâle, 1898, pp. 242-243 et *s.d.*, pp. 359-360). Proust l'entend bien ainsi en composant son œuvre, puisque dans les brouillons du *Temps retrouvé*,

[16] Proust n'a pas pu lire cette phrase, absente de l'édition originale (l'ajout devait s'insérer p. 495).

nous voyons que le livre de *François le Champi* qui, redécouvert dans la bibliothèque du prince de Guermantes, évoque au héros son enfance à Combray, et semble par là supporter l'itinéraire de toute sa vie, inspire à celui qui le tient et va enfin écrire son œuvre cette comparaison saisissante : « comme on voit dans les niches de certains porches une petite sainte, tenir dans ses mains un objet minuscule qui n'est autre que toute la cathédrale qui l'abrite » (Proust, 1987-1989, t. IV, p. 1404).

Dans ces œuvres aussi dogmatiquement conçues, le détail apparemment le plus anodin peut donc enfermer le symbole le plus profond ; mais le symbolisme de détail porte tout autant sur l'agencement des motifs. Émile Mâle juge utile d'en prévenir le lecteur dès son introduction : « Dans l'art du moyen âge, le souci de l'ordonnance s'étend aux plus petits détails et détermine les agencements ingénieux ». Et l'historien d'en donner pour exemple ces figurines accroupies qu'un observateur attentif peut apercevoir bien souvent au-dessous d'une grande statue, et qui entretiennent toujours un rapport secret avec le personnage principal (Mâle, 1898, p. 10 et *s.d.*, p. 40). Chez Proust, le souci d'ordonnance se marque surtout par les correspondances secrètes entre une pluie de détails qui prennent toute leur importance de ces symétries mêmes. C'est en ce sens qu'il peut affirmer, pour répondre à ceux qui contestent la composition de son œuvre : « Il n'y a pas un détail [dans chaque section de la *Recherche*] qui n'en amorce un autre dans le même volume, ou dans les volumes suivants » (Proust, 1970-1993, t. XX, p. 519). Cela n'est possible que, ajoute ailleurs le romancier dogmaticien, « quand on a construit (et je le dis au sens architectural) un ouvrage d'une façon si raisonnée que chaque phrase a sa symétrique » (Proust, 1970-1993, t. XVIII, p. 365). Le détail qui en lui-même passe inaperçu prend son importance à la faveur de sa mise en rapport rétrospective avec un motif plus important, telle, dans le chapitre « Combray » au tout début de l'œuvre, la scène de Montjouvain qui conditionnera, beaucoup plus tard, le dénouement précipité de *Sodome et Gomorrhe* et le cycle d'Albertine. Les brouillons mêmes de Proust, des cahiers de montages aux célèbres paperoles, sans compter les si nombreuses et intéressantes « notes de régie » que l'architecte se chuchote à lui-même, attestent de ce souci constant de trouver la disposition d'épisodes qui fera le plus sens.

À ce stade, Proust pourrait même apparaître comme un Émile Mâle jusqu'au-boutiste. Quand nous le voyons affirmer que dans chaque section de la *Recherche*, il n'y a pas un détail qui n'en amorce d'autres dans le même volume ou dans les suivants, il se fait, pour sa propre œuvre, cet exégète à outrance que l'historien de l'art nomme avec réserve au cours de son analyse, en des termes d'ailleurs déjà tout proches de ceux qu'utilisera Proust :

> De trop ingénieux archéologues ont eu, je le sais, la prétention de ne rien laisser d'inexpliqué dans la cathédrale. Suivant eux, la moindre fleur, le moindre monstre grimaçant auraient un sens que les théologiens du moyen âge nous révéleraient. 'Dans ces majestueuses basiliques, dit l'un d'eux, pas un détail, pas une tête sculptée, pas une feuille de chapiteau qui ne représente une pensée et ne parle un langage compris de tous' (Mâle, 1898, p. 64 et *s.d.*, p. 104).

Et de citer ici un article, paru dans la *Revue de l'art chrétien*, de l'abbé Auber, auteur dans cet esprit d'une *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, et surtout d'une « confuse » *Histoire et théorie du symbolisme religieux* (Paris, 1871, 3 vol.). Si Jacques Rivière, par ses premières intuitions, s'était fait l'Émile Mâle de *Du côté de chez Swann*, Proust, dans ses déclarations systématisantes sur l'architecture en tout raisonnée de son œuvre, n'est pas loin de devenir l'abbé Auber de la *Recherche*.

Mais bien au-delà de cet esprit de système et de ce goût du détail, c'est encore Émile Mâle qui lui a appris à rendre sensible une doctrine par le regroupement et la mise en parallèle d'épisodes variés. La figuration de la vie de Jésus lui en fournissait cet exemple :

> L'Adoration des Mages, le Baptême de Jésus-Christ et les Noces de Cana, que les œuvres d'art nous montrent ensuite, correspondent à trois moments très différents de la vie de Jésus-Christ, et pourtant le moyen âge, avec son sens si poétique des rapports mystérieux, avait rattaché ces trois événements à une idée commune. On les célébrait tous les trois le même jour, et la fête portait le nom de Théophanie, avant que celui d'Épiphanie eût prévalu. C'étaient là, en effet, les trois premières manifestations de Dieu. Les Mages, en adorant Jésus-Christ, avaient, les premiers entre les Gentils, reconnu sa divinité. Le jour du Baptême, la voix d'en haut avait proclamé cette divinité pour la seconde fois. Enfin, aux noces de Cana, Jésus lui-même, par un miracle, avait manifesté qu'il était Dieu (Mâle, 1898, pp. 237-238 et *s.d.*, pp. 354-355).

Si l'on veut trouver un équivalent nécessairement profane d'une telle conception dans la construction de la *Recherche*, il faut lire les explications développées que donne Proust, à une correspondante auprès de laquelle il se documente sur les robes de Fortuny, sur la répartition symbolique de ce motif à très grande échelle, à travers quatre volumes du cycle romanesque :

> Vous vous rappelez peut-être que vous m'avez aidé à faire autrefois pour des jeunes filles des petites choses d'élégance que cela me faisait plaisir de donner à l'une [...]. L'héroïne de mes deux derniers volumes, Albertine, n'a aucune espèce de rapport avec ces jeunes filles, d'ailleurs il n'y a pas une seule clé dans mon livre. Mais ce désir de la parer est le même ; avec la ressouvenance de ses parures, dans un voyage à Venise, après qu'elle sera morte, et où la vue de certains tableaux me fera mal, j'ai construit les choses ainsi [...]. Dans le début de mon deuxième volume, un grand artiste à nom fictif, qui symbolise le grand peintre dans mon ouvrage comme Vinteuil symbolise le grand musicien genre Franck, dit devant Albertine (que je ne sais pas encore être un jour ma fiancée adorée) que, à ce qu'on prétend, un artiste a découvert le secret des vieilles étoffes vénitiennes, etc. C'est Fortuny.
>
> Quand Albertine plus tard (troisième volume) est fiancée avec moi, elle me parle des robes de Fortuny (que je nomme à partir de ce moment chaque fois) et je lui fais la surprise de lui en donner. La description, très brève, de ces robes, illustre nos scènes d'amour (et c'est pour cela que je préfère des robes de chambre parce qu'elle est dans ma chambre en déshabillé, somptueux mais déshabillé), et comme, tant qu'elle est vivante, j'ignore à quel point je l'aime, ces robes m'évoquent surtout Venise, le désir d'y aller, ce à quoi elle est un obstacle, etc. Le roman suit son cours, elle me quitte, elle meurt. Longtemps après, après de grandes souffrances que suit un oubli relatif, je vais à Venise, mais dans les tableaux de XXX (disons Carpaccio), je retrouve

> telle robe que je lui ai donnée. Autrefois cette robe m'évoquait Venise et me donnait envie de quitter Albertine, maintenant le Carpaccio où je la vois m'évoque Albertine et me rend Venise douloureux[17].
>
> Donc à moins d'un remaniement (possible d'ailleurs si je le juge nécessaire) à son sujet, le 'leitmotiv' Fortuny, peu développé, mais capital, jouera son rôle tour à tour sensuel, poétique et douloureux (Proust, 1970-1993, t. XV, pp. 56-57).

Pareille lettre offre l'exact équivalent, adjacent à la *Recherche*, de l'écrit de Suger sur les vitraux de Saint-Denis. Il faut donc noter que l'apport spécifique de l'exégèse d'Émile Mâle par rapport à l'école des poètes symbolistes, du moins telle que l'a connue Proust leur contemporain, c'est de lier la symbolisation, d'une part à un dogmatisme, d'autre part à une construction, qui pour cette raison devient plus précisément philosophie de la construction. C'est en quoi le romancier, définissant en 1914 devant Jacques Rivière toute la *Recherche* comme « un ouvrage dogmatique et une construction », résume toute l'entreprise exégétique d'Émile Mâle, et suggère une parfaite coïncidence entre la cathédrale médiévale interprétée par l'historien de l'art et son cycle romanesque tel qu'il demande à son tour à être interprété. C'est pourquoi il faut essentiellement penser à se demander en quoi le symbolisme, chez Émile Mâle servant de guide à Proust, se nourrit de l'idée de construction, et commande à son tour un mode très précis de construction, qui peut nous suggérer le mode d'emploi, ou du moins un secret de fabrication de la *Recherche*[18].

***

On le voit à présent, on irait trop vite en besogne si l'on ne reconnaissait, dans *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, qu'une méthode sommaire et ignorante de l'art consistant à apparenter deux par deux et sans plus de réflexion l'imagerie des cathédrales avec les préceptes des théologiens. Ce n'est pas cet apparentement détaillé qui pouvait en effet nous expliquer l'exceptionnel engouement qu'a manifesté Proust pour ce grand livre, dès la parution de celui-ci et jusque dans les derniers volumes de la *Recherche du temps perdu*. Cet intérêt passionné et jamais démenti, il faut en chercher l'explication dans les principes généraux que découvre l'exégète des cathédrales gouvernant leur conception. Car ces principes profonds, dogmatiques, c'est-à-dire mettant à leur place le récit et la théorie, donnaient au romancier la trouvaille qu'il attendait, faute de quoi *Jean Santeuil* était resté inédit à l'état de liasses plus ou moins informes. Dans l'entreprise commune qui réunissait, au moyen âge, évêques et artisans au moment de concevoir et de construire une cathédrale, les relations entre temps perdu et temps retrouvé, donc entre la narration et la doctrine, et aussi entre le

---

17 *Sic*. On attendrait *douloureuse*. Dans le mouvement de sa pensée, Proust entend vraisemblablement par « Venise » « le lieu de Venise », ou « le fait d'être à Venise », ce qui provoque l'accord au masculin.

18 Ces applications concrètes sont développées dans Fraisse, 2003, pp. 9-33.

héros et le narrateur de la *Recherche*, trouveraient ici leur précieuse formule, et pour nous leur clef. Car si les bâtisseurs de ces anciens monuments proposent à Proust leur modèle, il est clair – et Jacques Rivière en offre un exemple – qu'Émile Mâle à son tour incarne pour l'avenir le lecteur idéal de la *Recherche*, c'est-à-dire celui en attente de qui elle a été écrite.

Une part sans doute de hasard intervient dans la découverte par Proust de l'œuvre d'Émile Mâle, à commencer par le fait de vouloir traduire et annoter *La Bible d'Amiens* de Ruskin au moment d'abandonner *Jean Santeuil*, puisqu'en somme, *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France* donnait à l'écrivain la formule permettant aux matériaux de *Jean Santeuil* de nourrir la structure enfin aperçue et établie de la *Recherche*. Mais ce hasard n'a pu porter ses fruits à long terme que parce qu'il rencontrait chez le romancier un cheminement à long terme. L'historien de l'art chrétien lui proposait notamment un modèle d'autant plus acceptable que son tempérament épris de symbolisation, c'est-à-dire depuis longtemps à la recherche d'une synthèse entre la pensée et la vie, entre l'idée et l'histoire, répugnait dans le même temps à placer la création, d'essence individuelle, sous la bannière d'une école littéraire contemporaine. L'extériorité d'Émile Mâle par rapport à l'histoire de la littérature rendait pleinement acceptable sa réflexion très diversifiée sur la possibilité de symbolisation que renferme toute œuvre d'art. Et c'est cette leçon que Proust était préparé à entendre et à recueillir précieusement. On a vu en outre que la conception du symbole source de clarté, que met partout en évidence l'exégète des cathédrales, permet de lire, au seul point de vue de Proust ici, *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France* comme une lumineuse réponse aux objections formulées deux ans plus tôt dans « Contre l'obscurité » à l'hermétisme qui peut mettre en danger toute entreprise de symbolisation.

Mais il y a plus dans cet héritage, et plus important dans cette discussion d'époque. Ce que le jeune écrivain de 1896 reprochait aux poètes ses contemporains, c'était d'inclure dans leurs œuvres une philosophie obscure et obscurcissante. Un romancier, affirmait-il alors, n'est pas un philosophe ; c'est-à-dire plus précisément qu'« un romancier bourrant de philosophie un roman qui sera sans prix aux yeux du philosophe aussi bien que du littérateur, ne commet pas une erreur plus dangereuse » que ces poètes plaçant toute la valeur de leurs œuvres dans l'hermétisme[19]. Aussi avons-nous réservé pour la fin, s'agissant de la symbolisation dans la *Recherche*, la question la plus difficile, mais qui ne prend son sens qu'à présent : si tout est symbole dans la *Recherche*, ainsi que Proust l'affirme sans cesse et que le lecteur lui-même le vérifie aisément, que symbolisent donc les épisodes du cycle romanesque ?

Deux interprétations se feront alors vis-à-vis. Elles sont complémentaires, et ne deviennent contraires qu'au moment de décider laquelle est prépondérante. La critique à ce propos s'est tout entière engagée dans un débat visant à donner, pour contenu à cette symbolique, soit une métaphysique, soit une esthétique. S'opposent alors les

---

[19] Voir Proust, 1971, p. 392.

tenants, au moment de proposer une interprétation générale de la *Recherche*, soit de la philosophie allemande[20], soit de l'esthétique anglaise[21]. Et de fait, Proust s'est initié à la philosophie allemande durant ses études de lettres et philosophie à la Sorbonne, puis à l'esthétique anglaise en traduisant Ruskin. Le héros de la *Recherche* incarnerait donc ici l'itinéraire d'une conscience traversant plusieurs âges métaphysiques, itinéraire jalonné d'une série orchestrée de découvertes à l'issue desquelles le moi entre en possession de sa propre identité et par là comprend le rôle de l'art dans la vie. Tous les épisodes du roman symbolisent cet itinéraire. De nombreuses déclarations dans les lettres – nous en avons rappelé certaines – confirment cette définition de la *Recherche* par Proust lui-même.

Il nous semble pourtant qu'une telle interprétation laisse un point important totalement aveugle. D'une part, il n'est pas certain que dans la création d'une œuvre, la philosophie, et celle-là même qui sous-tend toute la création, constitue la fin dernière de cette œuvre. C'est imposer à Proust l'itinéraire que prévoyaient les premiers romantiques allemands, voyant se finir l'histoire des arts dans une *symphilosophie* réalisant toutes les aspirations de l'artiste. Chez Proust, le sujet le plus visible, la « recherche du temps perdu », dissimulant un sujet plus secret, l'histoire d'une vocation d'écrivain, la métaphysique constitue-t-elle à coup sûr la fin dernière de son entreprise littéraire ?

D'autre part, une fois placés en regard, d'un côté soit la philosophie allemande soit l'esthétique anglaise, de l'autre les épisodes narratifs de la *Recherche*, une zone reste néanmoins en blanc, essentielle, celle de la création, celle occupée par le processus de symbolisation qui, issu d'un corps de doctrine, produit à l'arrivée des scènes imagées. Comment s'opère cette symbolisation, nos sources doctrinales de la *Recherche* ne nous en disent rien, non plus que la critique qui les isole. C'est là qu'intervient utilement chez Proust la lecture d'Émile Mâle, de Viollet-le-Duc aussi. Car en traduisant Ruskin, ce n'est pas l'esthétique anglaise découverte à cette occasion qui décide de la vocation de Proust : c'est la découverte d'une technique de montage, d'un processus de symbolisation. C'est, bien plus encore, la découverte que les principes d'une architecture, au moment de concevoir une œuvre à long terme, offrent à l'artiste concepteur des secours beaucoup plus durables qu'une philosophie et qu'une esthétique. Le romancier de la *Recherche*, dans son itinéraire intellectuel, a traversé la pensée de Schopenhauer et de Ruskin puis s'en est en quelque sorte débarrassé peu à peu comme d'un parasitage pour devenir lui-même. La méthode de construction et le processus de symbolisation à l'origine des cathédrales médiévales ne l'ont au contraire jamais gêné ni remis en question, mais l'accompagneront jusqu'aux derniers instants de l'écriture de son œuvre romanesque, parce que là où un système ou un corps de doctrine paralysent l'écriture à un certain moment, un principe constructeur porte au contraire sans obstacles un créateur au travail.

[20] Voir Henry, 1981.

[21] Voir Tadié, 1971.

Aussi notre interprétation finale, que nous avions inscrite dans le titre de notre premier livre, *Le Processus de la création chez Marcel Proust*, est-il que Proust auteur de la *Recherche* est moins un philosophe qu'un créateur, c'est-à-dire que ce doctrinaire est bien moins porteur d'idées abstraites qu'animé par une constance curiosité d'apercevoir et d'élucider le mystère même de la création, d'observer enfin toutes les étapes, souvent concrètes, de son processus. Dans le *dogmatisme* de l'art religieux au moyen âge, ce qui le passionne, ce sont moins les dogmes en eux-mêmes que les structures que leur mise en image fait naître. Voilà pourquoi ce romancier lui aussi dogmatique restera au fil du temps beaucoup plus proche de l'architecte Viollet-le-Duc et de l'exégète Émile Mâle que de Ruskin, dont il s'éloigne peu à peu comme de Schopenhauer. Cet inventeur curieux de l'invention, ce créateur passionné par le laboratoire de la création, anime tout un monde d'abord pour voir comment on anime un monde. Et le héros de la *Recherche* symbolise moins une conscience prenant possession d'elle-même et accédant à des principes métaphysiques, qu'une œuvre aperçue depuis son esquisse et portée à son achèvement. L'idée fixe de la construction, que met en avant le narrateur du *Temps retrouvé*[22], et le lien secret entre dogmatisme et construction que place Proust sous les yeux de Jacques Rivière, nous donnent sans doute la clef du symbolisme proustien, un symbolisme qui n'est pas accès à un monde d'idées voilées, mais bien plutôt dévoilement du processus même de symbolisation, c'est-à-dire de la création.

BIBLIOGRAPHIE

Autret, J. (1955). *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*. Genève : Droz.
Billy, R. (1930). *Marcel Proust – lettres et conversations*. Paris : Éditions des Portiques.
Descombes, V. (1987). *Proust, philosophie du roman.* Paris : Éditions de Minuit.
Faÿ, B. (1966). *Les Précieux.* Paris : Librairie académique Perrin.
Fiser, E. (1941). *La Théorie du symbole et Proust.* Paris : Corti.
Fraisse, L. (1988). *Le Processus de la création chez Marcel Proust.* Paris : Corti.
– (1990). *L'Œuvre cathédrale, Proust et l'architecture médiévale*. Paris : Corti.
– (2000). Proust et Viollet-le-Duc : de l'église de Combray à l'esthétique de la *Recherche*. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1.
– (2001). D'Émile Mâle à Proust : comment la cathédrale devient symbole de la *Recherche*. Actes du colloque *La Cathédrale* des 23-25 mars 2000, réunis par Joëlle Prugnaud. Lille : Presses universitaires, « Travaux et recherches ».
– (2003). Émile Mâle et le secret perdu de la *Recherche*, *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 1. Amsterdam – New York : Rodopi.
Henry, A. (1981). *Marcel Proust, théories pour une esthétique.* Paris : Klincksieck.
Mâle, E. (1898). *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*. Paris : Ernest Leroux.

[22] *Recherche*, t. IV, pp. 617-618 : « L'idée de ma construction ne me quittait pas un instant ».

– (*s.d.*). *L'Art religieux du XIII[e] siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*. Paris : Le Livre de Poche, coll. « Biblio-essais ».

Malinowski, W.M. (2003). *Le Roman du symbolisme (Bourges, Villiers de l'Isle-Adam, Dujardin, Gourmont, Rodenbach)*. Poznań : L'"Edition Scientifique de l'Université Adam Mickiewicz.

Michaud, G. (1961). *Message poétique du symbolisme.* Paris : Nizet.

Moore Glaser, S.A. (1999). 'Bâtir un livre' : the Architectural Poetics of *À la recherche du temps perdu*. Dans *Das visuelle Dedächtnis der Literatur*, publié par Manfred Schmeling et Monika Schmitz-Emans avec la collaboration de Winfried Eckel. Saarbrücken : Königshausen et Neumann.

– (2002). *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, thèse soutenue devant l'Université d'Indiana.

Proust, M. (1970-1993). *Correspondance de Marcel Proust*, établie, présentée et annotée par Philip Kolb. Paris : Plon, 21 vol.

– (1971). *Essais et articles*, publié avec *Contre Sainte-Beuve* et *Pastiches et mélanges* par Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

– (1982). Cahiers du *Temps retrouvé*, édition critique établie par Henri Bonnet et Bernard Brun. Paris : Gallimard.

– (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol.

Tadié J.-Y. (1971). *Proust et le roman.* Paris : Gallimard.